



**You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Plany przestrzeni we wczesnych dramatach Jarosława Iwaszkiewicza

Author: Eleonora Udalska

Citation style: Udalska Eleonora. (2009). Plany przestrzeni we wczesnych dramatach Jarosława Iwaszkiewicza. W: V. Sajkiewicz, E. Wąchocka (red.), "Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie" (s. 55-67). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersytet ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Eleonora Udalska

Uniwersytet Śląski
Katowice

Plany przestrzeni we wczesnych dramatach Jarosława Iwaszkiewicza

I

Dramaty Jarosława Iwaszkiewicza, swego czasu wystawiane, budzące żywy oddźwięk w krytyce teatralnej i w środowiskach teatralnych, pozostają w cieniu jego prozy, poezji, dzienników i eseistyki. Można by rzec, że są niemal zapomniane. Od kilkunastu lat zainteresowanie całą twórczością autora *Lata w Nohant* wyraźnie osłabło, nic więc dziwnego, że dramaty nie są przedmiotem wnikliwych analiz ani nowych interpretacji scenicznych. Nie doczekały się realizacji postulaty Edwarda Krasińskiego wygłoszone na sesji w setną rocznicę urodzin pisarza, czyli w roku 1994, aby zebrać i opublikować wypowiedzi Iwaszkiewicza o teatrze w pismach rozproszonych: w zapiskach, listach, wspomnieniach i „rozmowach o książkach”, które odsłoniłyby zakres zainteresowań pisarza teatrem¹. Dostarczyłyby również źródeł do wyjaśnienia okoliczności powstawania kolejnych dramatów. Wzmianki, sugestie interpretacyjne wplecione w tok narracyjny nie tworzą spójnej całości. Są jednak niezbędnym, pierwszym przewodnikiem po mapie dążeń i twórczych projektów pisarza żywo uczestniczącego w premierach teatralnych od najwcześniejszych lat, współpracującego z Teatrem Studya Stanisła-

¹ E. Krasiński: *Iwaszkiewicz w teatrze (współpraca — przyjaźń — pasje)*. W: *Miejsce Iwaszkiewicza — w setną rocznicę urodzin. Materiały z konferencji naukowej 20–22 lutego 1994 roku*. [Red. M. Bojanowska, Z. Jarosiński, H. Podgórska]. Podkowa Leśna 1994, s. 184. Tu szczegółowe omówienie kontaktów pisarza z teatrem i ludźmi sceny.

wy Wysockiej w Kijowie i przez prawie czterdzieści lat z Teatrem Polskim Arnolda Szyfmana w Warszawie.

Iwaszkiewicz sytuował dramaty na dalekim planie swego dorobku, uważając się przede wszystkim za liryka. 8 września 1959 roku w swym dzienniku zapisał:

To byłoby naprawdę zbyt jaskrawą złośliwością losu, aby z tego wszystkiego, co w takiej obfitości piszę, przeszedł do następnych pokoleń tylko mój teatr, „teatr Iwaszkiewicza”, jak pisze Jaszcz, którą to twórczość ja sam **na razie** [podkr. — E.U.] uważam za całkiem marginesową. Uważam się za liryka, inni uważają mnie za prozaika, a okażę się dramaturgiem².

Przekorne pisarskie zdziwienie i wartościowanie dorobku nie osłabiają zainteresowania jego dramataми, zwłaszcza że pisarz, wypowiadający się za pośrednictwem wielu form, w rzeczywistości zaczynał od pisania scenek i obrazków dramatycznych. Te młodzieńcze doświadczenia dramatyczno-teatralne opisał we wspomnieniu o Stanisławie Wysockiej:

W bardzo wczesnej młodości niczym innym się nie zajmowałem, pisałem setki dramatów i urządziłem najrozmaitsze przedstawienia amatorskie. Pierwszy spektakl mojej sztuki odbył się w lipcu 1902 roku w pokoju mego domu w Kalniku [...]. Ale potem moje zainteresowania teatrem zbladły. Po prostu nie miałem pola do zajęcia się tymi sprawami [...]³.

Zbladły, lecz nie wygasły. Pulsowały zmiennym rytmem, wydając plony różnej wartości. W innym miejscu pisarz jednoznacznie stwierdzał:

Między 8. a 18. rokiem życia pisałem tylko dramaty [...], cały kufer tych utworów [...] zostawiłem w Kijowie, przenosząc się do Warszawy⁴.

Z tego obfitego dorobku niewiele sztuk ukazało się drukiem za życia pisarza. Andrzej Biernacki, sprawujący po śmierci Iwaszkiewicza pieczę nad archiwum w Stawisku, wydobywał z rękopisów dramaty dotąd niepublikowane oraz niewystawiane i ogłaszał na łamach „Dialogu”. Są to sztuki młodzieńcze: *Samobójstwo. Konwersacje o tragedii*, *Bal u księżnej Belwederskiej*, *Kardynałowie*⁵,

² J. Iwaszkiewicz: *Gdybym był szczęśliwy*. „Gazeta Wyborcza”, 11–12.09.2004.

³ Idem: *Stanisława Wysocka i jej kijowski teatr „Studia”*. W: Idem: *Teatralia*. Warszawa 1983, s. 30.

⁴ *Wywiad z Jarosławem Iwaszkiewiczem*. Rozmawiał Z. Zapert. „Życie Warszawy” 1952, nr 177.

⁵ *Samobójstwo. Konwersacje o tragedii* (1912; druk „Dialog” 1994, nr 2); *Kardynałowie. Widowisko* (1918–1922; druk „Dialog” 1983, nr 9); *Bal u księżnej Belwederskiej. Widowisko* (1920; druk „Dialog” 1983, nr 11).

i sztuki napisane na zamówienie teatrów: *Kwidam*, moralitet, oparty na *Jedermannie* Hugona von Hofmannsthala, i innych autorów⁶ oraz komedia na wzór francuski pt. *Złodziej idealny*, z wielką rolą dla Marii Przybyłko-Potockiej, uznana przez pisarza za zaginioną, w rzeczywistości pozostająca w maszynopisie w zbiorach biblioteki Teatru Polskiego w Warszawie. Tam została odnaleziona przez Konstantego Puzynę i oddana do druku⁷. Proces poszukiwawczy przyniósł dalsze odkrycia — sztuki pisane w okresie wojny: *Egoistka* i *Pod Akacjami*⁸ oraz dokonaną dla Andrzeja Wajdy adaptację własnego opowiadania pt. *Noc czerwcową*, będącą ostatnim utworem dramatycznym Iwaszkiewicza⁹. Wydobyte z papierów sztuki wydatnie wzbogaciły dorobek dramatyczny pisarza. A nie był on wcale ubogi. Warto prześledzić rytm powrotów Iwaszkiewicza do sztuki dramatycznej. Pominę pomysły szkicowane, lecz nieurzeczywistnione, bądź wcielone w inne formy literackie, jak również kształtowane przez wiele lat libretto do *Króla Rogera* Karola Szymanowskiego, szczegółowo omówione przez Małgorzatę Komorowską¹⁰ oraz wszystkie adaptacje utworów narracyjnych.

W okresie międzywojennym powstały i funkcjonowały w formie publikowanej oraz wystawionej trzy sztuki: *Kochankowie z Werony*. *Tragedia romantyczna*¹¹, *Lato w Nohant*. *Komedia w 3 aktach*¹² i *Maskarada*. *Melodramat w 4 aktach*¹³.

⁶ *Kwidam*. Podług staroangielskiego moralitetu, dramatu Hugona von Hofmannsthala i innych autorów, 1921 (druk w: J. Iwaszkiewicz: *Dramaty*. Warszawa 1958; tłumaczenie i adaptacja na zamówienie Ryszarda Ordyńskiego).

⁷ *Złodziej idealny*. *Komedia w 3 aktach* (1923–1924; druk i premiera 1980). Komedia pisana na prośbę Arnolda Szyfmana. Zob. J. Iwaszkiewicz: *Aleja Przyjaciół*. Warszawa 1984, s. 99.

⁸ *Egoistka*. Obrazek sceniczny w 1 akcie (1941; druk „Dialog” 1984, nr 2), *Pod Akacjami*. *Sztuka w 3 aktach* (1945; druk „Dialog” 1983, nr 4; prapremiera 8.01.1984. Bałtycki Teatr Dramatyczny. Mała Scena w Elblągu).

⁹ *Noc czerwcową*. Dramat przerobiony z opowiadania pod tym samym tytułem dla Andrzeja Wajdy, ukończony na parę miesięcy przed śmiercią pisarza (1979; druk „Dialog” 1980, nr 6 i w J. Iwaszkiewicz: *Dramaty*. T. 2. Warszawa 1984).

¹⁰ M. Komorowska: *Iwaszkiewicz. Szymanowski, „Król Roger”*. „Dialog” 1980, nr 6, s. 88–94.

¹¹ *Kochankowie z Werony*. *Tragedia w 3 aktach* (1927; druk „Skamander” 1928, R. 8, s. 4–20, 72–100) oraz wydana nakładem tegoż kwartalnika (Warszawa 1929; premiera: Teatr Nowy w Warszawie 28.03.1930).

¹² *Lato w Nohant*. *Komedia w 3 aktach*, 1936 (druk „Skamander” 1936, R. 10, s. 526–534; „Skamander” 1937, R. 11, s. 26–43, 104–121), prapremiera w Teatrze Małym w Warszawie 4.12.1936. Reż. E. Wierciński, scen. S. Śliwiński, kostiumy Z. Węgierkova. W roku 1937 *Lato w Nohant* wystawiły Teatr Miejski w Łodzi (1.04.), Teatr Miejski w Krakowie (9.06.) i Teatr Miejski w Wilnie (2.10.).

¹³ *Maskarada*. *Melodramat w 4 aktach*. Prapremiera 3.12.1938 w Teatrze Polskim w Warszawie. Reż. i insc. E. Wierciński, scen. S. Śliwiński, kostiumy Z. Węgierkova (druk — 1939).

Pierwsza sztuka szybko zeszła z afisza. Druga – pisana w Sandomierzu, „splątana – według Iwaszkiewicza – ze wspomnień lata w Tymoszówce”, „miłości do Chopina i reminiscencji francuskich sztuk XIX wieku [...]”¹⁴, ostateczny swój kształt formalny uzyskała pod wpływem uwag Arnolda Szyfmana i wykonawczyni roli George Sand – Marii Przybyłko-Potockiej¹⁵. Sztuka odniosła niebywały sukces. Iwaszkiewicz został wprowadzony do pierwszego rzędu dramaturgów współczesnych dwudziestolecia międzywojennego. Swoje miejsce umocnił następną sztuką pt. *Maskarada. Melodramat w 4 aktach*, opartą – podobnie jak *Lato w Nohant* – na wcześniej napisanym słuchowisku radiowym.

W okresie powojennym Iwaszkiewicza zainteresowania dramatem nie wygasły. Tworzył różne formy. W 1946 roku w Teatrze Ziemi Pomorskiej wystawiono (5 marca) *Starą cegielnię. Sztukę w 3 aktach*. Powtórzyły ją: Teatr Kameralny w Łodzi (16 kwietnia) i Teatr Miejski w Gdyni (8 czerwca). W 1947 roku komedię w jednym akcie pt. *Gospodarstwo* wystawiła Maryna Broniewska w Toruniu w Teatrze Ziemi Pomorskiej. Sztukę w obiegu czytelniczym udostępniono po dziesięciu latach¹⁶. W latach 1949–1951 powstała sztuka w duchu realizmu socjalistycznego *Odbudowa Błędomierza* (grana pt. *W Błędomierzu*. Prapremiera miała miejsce w Starym Teatrze w Krakowie 30 czerwca 1951 w reżyserii Ireny Babel)¹⁷. Następnie powrócił pisarz do motywu miłości, sztuki i losu wielkich twórców w *Weselu pana Balzaka. Komedia w 3 aktach*, opublikowanej w 1959 i wystawionej w tymże roku w Teatrze Kameralnym w Warszawie (9 lipca)¹⁸. Komedię tę autor uznał za najbardziej autobiograficzną, pisaną pod wpływem rozpaczy po śmierci przyjaciela. Rozważania nad pięknem, młodością i miłością wypełniły *Kosmogonię. Opowiadanie w 2 aktach*, utwór napisany w 1967 roku, opublikowany i wystawiony w tymże roku 7 czerwca w Teatrze Polskim w Warszawie przez Józefa Grudę. Z inicjatywy Ryszarda Ordyńskiego został wystawiony na deskach scenicznych Teatru „5” w Poznaniu 14 stycznia 1963 roku *Kwidam. Widowisko* w reżyserii S. Hebanowskiego. Zmierzyły się też z odbiorem widowni sztuki: *Złodziej idealny* i *Pod Akacjami*¹⁹. Utwory wystawia-

¹⁴ J. Iwaszkiewicz: *Arnold Szyfman*. W: Idem: *Aleja Przyjaciół...*, s. 101.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ *Gospodarstwo. Komedia w 1 akcie* (druk „Dialog” 1957, nr 6 oraz w: J. Iwaszkiewicz: *Dzieła*. T. 8: *Dramaty*. Warszawa 1958).

¹⁷ Sztukę wystawiły również w 1951 roku: Teatr Kameralny we Wrocławiu (7.07.) i Teatr Polski w Poznaniu (25.04.); druk – Warszawa 1951.

¹⁸ Tekst ukazał się drukiem w: „Dialog” 1959, nr 1.

¹⁹ *Złodziej idealny*. Teatr Wybrzeże, Gdańsk (11.10.1980). Reż. S. Hebanowski; *Pod Akacjami*, prapremiera 8.01.1984. Teatr Dramatyczny. Elbląg. Reż. A. May. W 1984 roku sztukę wystawiły również Bałtycki Teatr Dramatyczny (15.01.), Teatr Nowy. Mała Scena w Łodzi (18.11.). Reż. W. Pilarski.

ne w teatrach dramatycznych uzupełniają liczne adaptacje utworów narracyjnych dla Teatru Telewizji i filmu, które domagają się oddzielnego potraktowania.

Patrząc na drogę twórczą Iwaszkiewicza, można stwierdzić, że dramat nie był – jak twierdził autor – czymś „marginesowym” w jego twórczości. Należy mu się pogłębione studium. Niniejszy szkic – co zrozumiałe – nie jest pełną analizą wszystkich dramatów Iwaszkiewicza. Wydobywa jedynie zasadę konstrukcyjną przestrzeni we wczesnych utworach. Być może uda się znaleźć charakterystyczny rys dramaturgii autora *Lata w Nohant*, ten rys, który odsłania indywidualne i typowe motywy poetyki całej jego twórczości dramatycznej. Zwracamy szczególną uwagę na widowisko w trzech aktach pt. *Kardynałowie*, które wprowadza postać św. Sebastiana jako męczennika. Z nim wiąże pisarz autobiograficzny motyw miłości homoseksualnej. Obraz zasztyletowania Ptasznika przez kardynałów przypomina liczne malarskie ujęcia męczeństwa św. Sebastiana.

II

Do najwcześniejszych, uratowanych od zapomnienia sztuk – powtórzmy – należy *Samobójstwo*, napisane w 1912 roku w Byszewach, zapewne z myślą o wystawieniu w teatrze domowym, dedykowane Zosi Kurkiewiczównie, przyjaciółce dzielącej z początkującym pisarzem młodzieńcze fascynacje lekturami Nietzschego i Schopenhauera. Nieco późniejsze jest widowisko pt. *Kardynałowie. Sztuka w trzech aktach*, napisane – jak ustalono – między 1918 a jesienią 1922 roku, pod wyraźnym wpływem lektur utworów Oskara Wilde’a i żywego obcowania z malarstwem europejskim, oraz *Balu księżnej Belwederskiej* z roku 1920. *Kwidam* z roku 1921 i *Złodziej idealny*, komedia z lat 1923 – 1924, napisana na zamówienie Arnolda Szyfmana dla Teatru Polskiego w Warszawie, także zaliczane są do wczesnego okresu twórczości. Sztuki z lat 1912 – 1924 umożliwiają dostrzeżenie charakterystycznych elementów poetyki dramaturgii Iwaszkiewicza, żywo reagującego na nowe prądy estetyczne, na impulsy płynące z malarstwa i muzyki.

W *Samobójstwie* akcja rozgrywa się w przestrzeni wielkiego salonu z wejściami do przedpokoju i dalszych pokoi. Szereg okien i wielkie oszklone drzwi z widokiem na ogród otwierają perspektywę na rząd jakby idących w jedną stronę okrągłych drzew, ozlaczanych przez zachodzące słońce, w zimne i pochmurne przedwieczere. Snop światła wdziera się od czasu do czasu do salonu i rozprasza półmrok, wydobywając rysy postaci. Przestrzeń tak nakreślona obejmuje cały pejzaż dramatyczny. W niej poruszają się postaci, wcho-

dzą, wychodzą, stoją, milkną, mówią. Zmienia się pora: z wieczora chmurnego wyłania się noc, a następnie dżdżysty i ponury ranek, szyby okien mokre i ociekające, słysząc nieustanny szum deszczu i wody lejącej się z rynien. Obrazy przestrzeni oglądanej z wnętrza salonu stanowią kadr dla przestrzeni wewnętrznej postaci: samobójczej śmierci Stasia, będącej wynikiem lektur filozoficznych oraz wpływu radosnego zachowania młodzieży urządzającej *dance macabre* w rytm muzyki Saint-Saënsa w przyległym pokoju. W tej atmosferze tajemniczego nastroju ujawniają się relacje miłosne między postaciami. Półmrok, dżdżysty poranek, szarość deszczowa są odpowiednikami zmieniającego się napięcia dramatycznego, budowanego na kontrastach — bachiczna zabawa w pokoju, miłosne wyznania, milczące rozstanie. Za oknami widok niesionej trumny Stasia. Pod wpływem muzyki pojawia się przestrzeń wizyjna — ballada o mniszce i rycerzu. W tej młodzieńczej sztuce, mocno zakorzenionej w poetyce dramatów nastroju, pojawiają się motywy bardzo charakterystyczne dla twórczości Iwaszkiewicza: życie — śmierć, miłość męska — cierpienie, radość — żaloba. Muzyka rytmizuje formy słowne i dialogi. Stanowi trzeci plan przestrzenny sztuki, w którym stany psychiczne postaci objawiają się jedynie niedopowiedzeniem, pauzami milczenia, cichym jękiem lub westchnieniem ledwie słyszalnym.

Sztuka *Kardynałowie*, nieprzypadkowo nazwana widowiskiem o bogatej skali środków wizualnych, stanowi próbę zmierzenia się z przestrzenią konstruowaną malarsko. Gra czerwieni, fioletu i purpury kostiumów kardynałów, łamiące się linie schodów prowadzących na tajemniczą wieżę w zamku krakowskim, w poświęceniu nocy zmienny zarys kolumnady jako miejsca akcji dramatycznej tworzą plastyczną kompozycję przestrzenną. Bogacą ją elementy dźwiękowe: echo kroków po schodach, głos bębna, brzęk ozdób niewolnicy, odgłosy nawoływań pasterzy z pobliskich łąk. Węzeł dramatyczny kryje w sobie groźną tajemnicę. Łączy się ona z rozpustnym życiem kardynała Hieronima, jego praktykami z młodzieńcami. Praktykami, kończącymi się przygwałdzaniem młodocianych wybrańców sztyletem. Odrzucenie przez piękną czarną niewolnicę ubiegających się o jej względy kardynałów, a obdarzenie przez nią miłością młodziana w zielonym ubraniu, Ptasznika, pod którego postacią kryje się prawdopodobnie sam poeta, kumuluje cały potencjał dramatyczny i odsłania motywację zdarzeń. Potęguje się bowiem między kardynałami rywalizacja o uległość niewolnicy. Jest to swoista gra mająca tło seksualne, która w konsekwencji doprowadzi do mordu Ptasznika. Kim jest Ptasznik? Jego zielony strój symbolizuje niewinność, ale i śmierć. Jego pojawienie się na schodach oraz zupełny brak reakcji na wyznanie miłosne niewolnicy kieruje uwagę na brak zainteresowania Ptasznika kobietą. Ptasznik wnosi do akcji młodość i piękno cielesne. Wyzwała w kardynałach szarpiący erotyzm. Wzmaga się u poszczególnych kardynałów pożądanie pięknej niewolnicy. Scena zasztyletowania Ptasznika przez kardynałów przy-

pomina obraz męczeństwa św. Sebastiana, utrwalony w legendzie i sztuce. Święty Sebastian — jak wiadomo — stał się inspiracją wielu obrazów i rzeźb, wykonanych przez największych mistrzów różnych epok. W ostatnim czasie również nakręcono o nim filmy. O św. Sebastianie jako męczenniku mimo to jednak dotąd niewiele wiadomo. Z *Deposito martyrum* z 354 roku nieznanego autora oraz komentarza św. Ambrożego do *Psalmu 118* dowiadujemy się, że Sebastian urodził się w Narbone w Galii. Był dowódcą straży przybocznej cesarza Dioklecjana i potajemnie pomagał chrześcijanom. Kiedy w roku 286 odkryto, że jest chrześcijaninem, oddano go w ręce mauretańskich łuczników, którzy przywiązali go do słupa i przeszyli strzałami. Wtedy zaopiekowała się nim chrześcijanka Irena. Po powrocie do zdrowia Sebastian pojawił się ponownie na dworze Dioklecjana, czyniąc mu wyrzuty z powodu swoich cierpień. Rozwścieczony cesarz rozkazał załuc Sebastiana pałkami, a ciało wrzucić do kloaki. Wyłowiła je niewiasta Lucyna i pochowała z czią w miejscu, gdzie dzisiaj znajdują się Katakumby św. Sebastiana w Rzymie. Ta wersja zdarzeń nie jest sprawdzona i udokumentowana historycznie. W ciągu wieków była zmieniana, zwłaszcza w objaśnianiu przyczyny tak surowego wyroku Dioklecjana. Wprowadzano motyw erotyczny — Sebastian miał odmówić cesarzowi dzielenia łoża. Współcześnie św. Sebastian — męczennik, został przez homoseksualistów uznany za ich patrona. Dramat Iwaszkiewicza poetycko-liryczny z chórem śpiewających pacholąt w wieńcach na głowie i ze świecami w ręku oraz z kołysanką czarnej niewolnicy wieszczącej śmierć kardynała Krzysztofa nie opowiada zdarzeń, także z życia św. Sebastiana. Dialog nie ma napięć dramatycznych. Stwarza z pozoru jedynie pretekst do lirycznych tyrad na poły wróżebnych, na poły rytualnych. W kolejnych aktach daje się jednak wyczuć narastające napięcie dramatyczne wynikające z wzmagającego się pożądania seksualnego kardynałów pięknej niewolnicy. Pod pozorem potępienia przez nuncjusza papieskiego praktyk z chłopcami na krakowskim zamku, praktyk gorszących, sięgających strach w okolicy i burzących świętość Tronu Piotrowego w Rzymie następuje nieme przyzwolenie na zasztyletowanie Ptasznika. Po tym czynie Ptasznik ukazuje się z czterema sztyletami w piersi, z odsłoniętym, pięknym torsem, przysnurowany do kolumny. Jego krew spływa na kłęczącą przy nim kardynalską niewolnicę. Tak skonstruowany obraz ma wieloznaczny sens. Odsyła do wizerunku św. Sebastiana, stworzonego w malarstwie przede wszystkim renesansu, pokazywanego zawsze jako obnażonego młodzieńca przywiązanego do drzewa lub kolumny ze strzałami w ciele. W czasie pisania tego widowiska Iwaszkiewicza żywo zajmowały legendy i mity. Ogłoszony tom prozy poetyckiej pt. *Legendy i Demeter* (1921) jest dobitnym tego dowodem. Pisarz posłużył się postacią św. Sebastiana dla objaśnienia widzowi swej fascynacji pięknem homoseksualnej miłości. Rywalizacja między kardynałami o względy niewolnicy jest rodzajem maski dla ich właściwych

predylekcji. Ponury motyw mordu Ptasznika, o którym brak dokładniejszych informacji w sztuce, przysłoniły nakładające się plany przestrzenne z grą światłocienia i rytmem frazy poetyckiej. Kompozycja sceny sztyletowania Ptasznika przez kardynałów jest niemal wiernym przełożeniem słownym obrazów malarskich, przedstawiających męczeństwo św. Sebastiana. Inspiracja malarska wyraźnie służy wprowadzeniu autobiograficznego wątku. Wyakcentowana obojętność Ptasznika wobec miłości pięknej niewolnicy, przysłanej przez dożę weneckiego kardynałowi krakowskiemu o imieniu Krzysztof, gospodarzowi zamku, dziecinniemu starcowi podkreśla niemożność spełnienia miłosnych oczekiwań w relacji dwóch płci. Motyw ujęty malarsko poetycką metaforą akcentuje relacje: młodość – starość, miłość – cierpienie, życie – śmierć, pożądanie – niespełnienie. Kardynałowie ze sztyletami w ręku rzucają się na Ptasznika, tworzy się – według wyrażenia autora – „dziki kłęb”. Kiedy się rozstępują, widać Ptasznika z czterema sztyletami w piersi. Krew jego spływa na Murzynkę klęczącą u jego stóp. I to ona wówczas nazwie Ptasznika świętym Sebastianem. W kołysance, śpiewanej przez niewolnicę dla kardynała Krzysztofa, wieszczącej jego śmierć następuje zapowiedź dalszego toku akcji. Panujące praktyki i zbrodnie pozostaną w zamku. Nieporadny starzec kardynał Krzysztof, odczytujący z gwiazd bieg losów ludzkich i rozmarzony Ptasznik, obiekt uwielbienia oraz miłości odejdą w niebyt. Ptasznik pozostanie symbolem piękna i cierpienia, pożądania i niespełnienia. Sztuka *Kardynałowie* jako widowisko stanowi cenną partyturę teatralną dramatu poetyckiego, operującą różnymi środkami gry. Inspiracja malarska i muzyczna jest w nim ewidentna.

Podobne jak w *Kardynałach* zasady malarskie rządzą konstrukcją przestrzeni w *Balu u księżnej Belwederskiej*. Sztuka rozbija naturalne czy logiczne związki między postaciami i przedmiotami, łamie ciągłość fabularną w imię jednego celu: stworzenia swoistego pastiszu sztucznych arystokratycznych zachowań i celebrowanych hiperbolicznie wyolbrzymionych rytuałów. Autor posługuje się tak jak w poprzedniej sztuce Wilde'owską „konstrukcją kolorów, plam, linii”²⁰. Wprowadza tajemniczego Włóczęgę, nucącego na ulicy liryczne, nieco absurdałne pieśni dla księżniczki. Pantomimiczne sceny (jak w futurystycznym teatrzyku Filippa Marinettiego) rytmizuje gra światła i ciemności. Stany milczenia, niemego patrzenia na ulicę, zastyganie w tańcu sprawiają, że ta niedokończona sztuka sytuje wczesną twórczość dramatyczną Iwaszkiewicza w kręgu najżywszych wówczas tendencji dramaturgii, eksperymentującej w formie, dalekiej od poetyki naturalizmu, bliższej zaś doświadczeniom artystycznym ekspresjonistów i futurystów. W pewnym sensie zamyka ten etap pracy Iwaszkiewicza nad dramatem *Zło-*

²⁰ Zob. J. Iwaszkiewicz: *Oskar Wilde i moderne idee w jego dziełach*. „Dialog” 1983, nr 9, s. 85.

dziej idealny, wydobyty również z rękopisów. Sztuka, określona przez pisarza jako komedia, realizuje z pozoru schemat komedii salonowej. Konstanty Puzyna we *Wstępie* do publikowanej wersji sztuki uważa ją za poetycką komedię bulwarową²¹. Małgorzata Szpakowska – za pastisz²². Miejszem akcji jest pokój z oknem wychodzącym wprost na ogródek, pokój mający charakter półsalonu, półgabinetu. Zmienia się w nim nastrój w zależności od dogasającego wieczoru i światła lamp. Dialog między poetyzującą Laryssą a jej kochankami, układany na zasadzie licznych paradoksów i pełnych humoru ripost, pod warstwą potoczności kryje poważne rozważania o naturze poezji, o słowie i jego niemożności wyrażenia uczuć miłości oraz wolności człowieka, nazwania prawdy i więzi życia ze śmiercią. W sztuce pojawiają się motywy, które wypełniały ówczesną poezję i prozę Iwaszkiewicza. Komediowy węzeł dramatyczny – kradzież miłosnych listów przez przybyłego do pokoju Złodzieja (w rzeczywistości Poety), listów nie własnych, lecz przepisywanych z podręczników i książek – służy objaśnieniu istoty poezji w dwóch wymiarach: jako źródła prawdy najczystszej, bo poczętej z głębi ludzkiego istnienia, oraz prawdy nazwanej słowem. W tym drugim wymiarze liryka staje się martwą konwencją. Gra między pragnieniem miłości, wolności i prawdy a ich formułą słowną rodzi komizm. W świecie przedstawionym rządzi materia tłumiąca sferę ducha, która nie może się wyrazić w słowie. Każda próba uchwycenia istoty miłości, wolności, prawdy zamienia się w stereotyp słowny, martwą formułę, banał. Jedynie milczenie i muzyka w dramacie otwierają drogę do zgłębienia ludzkiej egzystencji i tworów wyobraźni.

Tak więc *Złodziej idealny* obejrzany jedynie w perspektywie konstrukcji przestrzeni akcji może być uznany za utwór oparty na dziewiętnastowiecznym schemacie komedii salonowej. Schemat ten rozbija przestrzeń szerszą: przestrzeń współczesnego świata i współczesnej sztuki z Nietzscheańską wyższością życia nad sztuką. *Złodziej idealny* wpisuje się w Iwaszkiewiczowskie poszukiwanie formy widowiska komediowego, opartego na pastiszu, wyrastającego z nakładających się tendencji modernistycznych i realistycznych. Wyraziło się to przejściem Wilde'owskiego konceptualizmu w przedstawianiu przestrzeni dramatycznej oraz Wagnerowskiej i Schopenhauerowskiej muzycznej zasady świata, ale uwidocznili również w grze stereotypami wytworzonymi przez teatr (stereotypowe postaci kochanków, subretka i dama myśląca o mieszkaniu z łazienką).

Nie sposób nie poczynić choćby kilku uwag o autorskiej konstrukcji przestrzeni w staroangielskim moralitecie *Kwidam*. Sama forma moralitetu na-

²¹ K. Puzyna: [Wstęp do komedii Jarosława Iwaszkiewicza *Złodziej idealny*]. „Dialog” 1980, nr 4.

²² M. Szpakowska: Zdradliwy „Złodziej” Iwaszkiewicza. „Dialog” 1980, nr 6, s. 84–87.

rzuciła różne plany przestrzeni. Zapowiadane przez Prologusa widowisko mogłoby mieć wymiar ludowej szopki, w rzeczywistości staje się widowiskiem świata pojmowanego jako wielki jarmark, jako olbrzymia karuzela, której kołem kręci śmierć. Przestrzenie zmieniają się w drodze człowieka do wieczności. Topos drogi i mit dionizyjski wyznaczają konstrukcję bohatera moralitetu i konstrukcję zmiennych planów postrzeganej i doświadczanej przestrzeni. Akcja toczy się na ziemi, w czeluściach grobu, w niebie. Obrazuje chrześcijańskie pojmowanie życia jako wędrówki do wieczności²³. Bóg wyobrażony jako sprawiedliwy Sędzia jest groźny i niedostępny. Miłosierdzie i wiara stanowią siłę w przemianie człowieka. Otwierają perspektywę odkupienia. Tak więc mit dionizyjski – wykreowany w przestrzeni uczt – łączy się z mitem odkupienia człowieka przez mękę Chrystusa. Przestrzeń w *Kwidamie* ma więc kilka wymiarów: jest przestrzenią rozgrywającej się akcji, przestrzenią dwóch łączących się z sobą mitów, leżących u podstaw pojmowania życia i wieczności oraz świata jako niekończącej się drogi. Jest też przestrzenią moralitetowego widowiska, w którym Iwaszkiewicz i jemu współcześni poszukiwali źródeł odrodzenia dramatu, a także teatru polskiego w powojennej rzeczywistości²⁴. Podobne tendencje miały zasięg ogólnoeuropejski.

Iwaszkiewicz swymi sztukami: *Złodziejem idealnym* i *Kwidamem* wpisał się w rytm żywych dążeń do odnalezienia nowych form dramatycznych przez wykorzystanie pastiszu jako środka ekspresji i aktualizację średnio-wiecznego moralitetu.

III

Wczesne sztuki Iwaszkiewicza w swej warstwie myślowej wcielają idee zbliżone do poznańskiej grupy Zdrój i warszawskiej – Skamander. Są pisane pod wpływem fascynacji pisarza dramaturgią Oscara Wilde’a, Stanisława Wyspiańskiego i Stanisława Ignacego Witkiewicza, by przywołać jedynie twórców wielokrotnie przez Iwaszkiewicza wymienianych. Wprawdzie ani grupa Zdrój, ani Skamander nie sformułowały – w przeciwieństwie do futurystów – własnej, jednoznacznej teorii dramatu, jednak swoje artystyczne preferencje ujawniły publikacjami dramatów na łamach czasopism.

²³ Zob. E. Łoch: *Z genezy i struktury „Kwidama”*. W: *Eadem: Pisarstwo Jarosława Iwaszkiewicza wobec tradycji i współczesności*. Lublin 1988, s. 140–150.

²⁴ Zob. J. Popiel: *Średniowieczne formy w polskim dramacie międzywojennym*. „Dialog” 1984, nr 7, s. 136–144.

Zdrojowcy ogłosili tłumaczone przez Iwaszkiewicza dramaty Paula Claudela (*Zakładnik* i *Zwiastowanie*)²⁵ zgodne z ich zainteresowaniem dramatem poetyckim i fantastyczno-mistycznym, przyswoili również najważniejsze dramaty włoskich futurystów²⁶, udostępnił także łamy „Zdroju” dla *Pragmatyków* Stanisława Ignacego Witkiewicza²⁷. Skamandryci, zgodnie ze swym ogólnym programem, opowiadali się za rozwojem teatru poetyckiego, narodowego, opartego na modelu dramatu romantycznego, i Wyspiańskiego, gardzili tanią rozrywką i płaskim patriotyzmem, wielbili codzienność podniesioną do rangi sztuki, postulowali wielokrotnie potrzebę weryfikacji „związków” gatunków dramatycznych.

Jedno godne jest szczególnego podkreślenia. Iwaszkiewicz – wbrew temu, co się powszechnie sądzi, wywodząc jego twórczość dramatyczną z lektur, w zależności od tłumaczeń sztuk obcych (Szekspir, Claudel, Ibsen) – już w pierwszych swych próbach dramatycznych miał pełną świadomość odrębności tej formy od form lirycznych i prozatorskich. Bliska mu była poetyka dramatu groteskowo-lirycznego, komedii romantycznej, ale i pantomim futurystycznych oraz poetyka ekspresjonistycznego widowiska karnawałowego i średniowiecznego moralitetu.

W materii dramatycznej sprawdzał różne konwencje, żonglował nimi, dewaluował ich wartość, szukając wyrazu dla swych pojęć o sztuce, życiu. Przywiązywał do konstrukcji przestrzeni w dramacie wielką wagę. Dawał dokładne opisy miejsca gry: szczegółowe opisy wnętrza, w oświetleniu i o zmroku, półcieni zapadającego wieczora i jasności dnia, mebli jako rekwizytów, zmieniających się ich kształtów w porach dnia i nocy, okien rozszerzających perspektywę na ogród bądź ogródek, drzewa czy ulicę miasta. Ważną rolę odgrywały światło różnicujące przestrzeń, ale także kostium postaci i odgłosy natury (deszcz, wiatr). Można zobaczyć z różnych stron oglądane przestrzenie domu, zawsze z licznymi drzwiami ułożonymi koncentrycznie. Organizacja planów przestrzennych odznacza się klarownością i precyzyjną konstrukcją. Stwarza pozór jedności czasu zdarzeń z czasem scenicznym. Widz zostaje wprowadzony do wnętrza przestrzeni akcji niemal dosłownie. Wokół przestrzeni salonu, gabinetu, sypialni zwykle istnieją sąsiednie przestrzenie mające swój udział w akcji. Motyw domu, pokoju, ogrodu może być kluczem do interpretacji poszczególnych dramatów. Z moty-

²⁵ P. Claudel: *Zakładnik*. Przeł. J. Iwaszkiewicz. „Zdrój” 1920, T. 12, z. 1–6; P. Claudel: *Zwiastowanie*. Przeł. J. Iwaszkiewicz. „Zdrój” 1920, T. 13, z. 2–5.

²⁶ B. Corra, E. Settimelli: *Ku zwycięstwu*. Przeł. J. De Witt. „Zdrój” 1919, T. 9, z. 5; U. Boccioni: *Geniusz i kultura*. Przeł. J. De Witt. „Zdrój” 1919, T. 10, z. 1–2; P. Buzzi: *Paralelepiped*. Przeł. J. De Witt. „Zdrój” 1919, T. 10, z. 1–2; T. Marinetti: *Teatrzyk miłości*. Przeł. J. De Witt. „Zdrój” 1919, T. 9, z. 5.

²⁷ S.I. Witkiewicz: *Pragmatycy*. „Zdrój” 1920, T. 12, z. 3 i tamże komentarz redakcji.

wem domu, pokoju, ogrodu łączy się motyw pór, dnia i nocy, pogody i deszczu, śniegu i wiatru wraz z licznymi odgłosami natury. Taka konstrukcja przestrzeni skłania do nazwania jej przestrzenią realistyczną. Na niej budowana jest zwykle przestrzeń w wymiarze subiektywnym – przestrzeń ludzka, bezprzyczynowa, często niespójna, „wyosobniona”. Ważną rolę odgrywają pamięć i świadomość postaci wpłątanych w opozycje życia i śmierci, piękna i brzydoty, młodości i starości, dobra i zła w człowieku, w naturze, w historii.

Można by więc wykreślić następującą mapę Iwaszkiewiczowskiej przestrzeni: od malarskich kształtów linii, plam barwnych oraz karnawałowych igrzysk dionizyjskich i średniowiecznych wędrówek w poszukiwaniu Boga oraz rytmicznych scen niemych, przez komediową konwencję salonu, pokoju, gabinetu z oknami na ogrody (ukraińskie i mazowieckie) po noc czerwcową, skupiającą jak w soczewce tragiczne losy powstańczej generacji oraz poranki i zmierzchy okupacji niemieckiej z problemami bohaterstwa, poświęcenia i daremnych ofiar. Przestrzenie tak konkretne stwarzają pole do poetyckich rozważań nad pięknem, sztuką, życiem, śmiercią i miłością²⁸. Wielonurtowe konstrukcje akcji wypunktowują kontrasty między trwaniem a przemijaniem, młodością i starością, ciszą i hałasem, milczeniem i dialogiem. Materia dialogu: słowa, niedopowiedzenia, emocjonalne napięcie sytuacji nie są tylko środkami przekazu myśli, są związane integralnie z rytmem natury i jej zmiennością. Barwy dnia i nocy tworzą sytuacje zdarzeniowe, uczuciowe i myślowe, w których ukryty jest Iwaszkiewicz poeta-kreator własnego świata wartości, zachwyków, pasji i obsesji.

²⁸ Zob. A. Krajewska: *Tanatos i komedia*. W: Eadem: *Komedia polska dwudziestolecia międzywojennego. Tradycjoniści i nowatorzy*. Poznań 2004, s. 84–101.

Eleonora Udalska

Space plans in the early dramas by Jarosław Iwaszkiewicz

S u m m a r y

The analysis of space concerns the early dramas by Iwaszkiewicz. These involve: *Samobójstwo* [Suicide] (1912), *Bal u księżnej Belwederskiej* [A ball at a belvedere princess] (1920), *Kardynałowie* [Cardinals] (1918–1922), *Kwidam* (1921) and *Złodziej idealny* [An ideal thief] (1923–1924). The early dramas by Iwaszkiewicz, in their thought layer, incorporate the ideas close to the ones realized by the Poznań group Zdrój and the Warsaw Skamander. They are written under the influence of the author's fascination with playwright by Oscar

Wilde, Stanisław Wyspiański and Stanisław Ignacy Witkiewicz. He is familiar with the poetics of a grotesque and literary drama, a serious romantic comedy, but also futuristic pantomimes and the poetics of a carnival show. In a dramatic perspective, Iwaszkiewicz when constructing the space, tests various conventions, derives from experiences of the avant-garde trends at that time (futurism, expressionism), as well as from painting and music. The space always makes him the place for considerations on beauty, art, life, death and love. The periods of days and nights constitute eventful, emotional and romantic situations in which the author-creator of his own world of values, admiration, passions and obsessions hides.

Eleonora Udalska

Die Raumpläne in frühen Dramen von Jarosław Iwaszkiewicz

Zusammenfassung

Die vorliegende Raumanalyse betrifft folgende Dramen von Jarosław Iwaszkiewicz: *Samobójstwo* [Der Selbstmord] (1912), *Bal u księżnej Belwederskiej* [Der Ball bei der Fürstin von Belvedere] (1920), *Kardynałowie* [Die Kardinalen] (1918–1922), *Kwidam* (1921) und *Złodziej idealny* [Ein idealer Dieb] (1923–1924). Diese Theaterstücke verwirklichen die Ideen, die der Posener Dichtergruppe „Zdrój“ (dt.: Quelle) und der Warschauer Dichtergruppe Skamander nahe standen. Jarosław Iwaszkiewicz war von den Theaterwerken von Oskar Wilde, Stanisław Wyspiański und Stanisław Ignacy Witkiewicz entzückt. Es waren ihm vertraut: die Poetik des grotesk-lyrischen Dramas, der ernsten romantischen Komödie, aber auch der futuristischen Pantomime, wie auch die Poetik eines Faschingsshows. Bei Erschaffung eines bestimmten Raumes experimentiert Iwaszkiewicz mit verschiedenen Konventionen, schöpft aus Erfahrungen der damaligen avantgardistischen Strömungen (Futurismus, Expressionismus) und aus damaliger Malerei und Musik. Der Raum bewegt ihn immer, über Schönheit, Kunst, Leben, Tod und Liebe nachzudenken. Das Wetter am Tag und Nacht erschafft verschiedene Situationen, Stimmungen unter denen der Dichter – Schöpfer sein eigenes Wertesystem, seine Begeisterungen, Leidenschaften und Obsessionen zu verstecken versucht.